

Enric Alberich

Històricament, i d'acord amb el que indica la seva pròpia denominació, el neorealisme italià s'ha caracteritzat com una nova manera d'acostar-se filmicament a la realitat, entenent aquesta idea des d'una doble vessant: d'un costat, es tractava de portar a terme una renovació dels temes, reflectint la realitat més fidelment, amb tota la seva cruesa, amb les seves misèries quotidianes i lluny del glamur falsificador, amb una decidida voluntat que el cinema fos un testimoni del present; de l'altra, aquesta pretensió realista necessitava d'unes formes expressives més directes, més properes a l'aparença documental.

Dit això, cal matisar una mica el grau de veritable renovació que va suposar aquesta doble aposta. La seva tasca revitalitzadora del cinema i la seva importància històrica i estètica es troben fora de qualsevol dubte, però la seva revolució, en tot cas, va ser més temàtica que no pas narrativa. De fet, si examinem en detall tots els grans èxits neorealistes i tots els títols mítics del moment ens adonarem que, en major o menor grau, tots es troben sota la influència d'una estructura melodramàtica, de vegades encoberta per la tragèdia però sempre persistent com a dispositiu clau a l'hora de fer avançar el relat.

Els autors neorealistes eren els primers interessats a connectar amb el públic, en buscar l'adhesió de l'espectador a través de la identificació d'aquest amb els personatges i amb el seu entorn. Les calamitats que patien els protagonistes eren sovint molt semblants a aquelles que molts italians podien patir en aquells temps de postguerra i de dolor, en què la precarietat i fins i tot l'auto-compassió eren a l'ordre del dia. Per tant, calia apel·lar a les arrels de la narrativa popular, als mecanismes bàsics d'identificació espectador-personatges, i aquests no es podien trobar de forma més com-



Ossessione

pleta en un altre gènere que no fos el melodrama. A pesar de la seva estètica propera, del seu to urgent i de denúncia, el cinema neorealista no es mostrava gens tímid a l'hora de recórrer a la música com a element de suport de les emocions, seguint així la pauta canònica del melodrama, segons la qual aquest es componia de música (*melos*) més drama. La patètica cursa del carrer d'Anna Magnani a *Roma, città aperta* (1942) o el passatge final d'*Stromboli* (1949) són dos coneguts exemples de com Rossellini emprava la música – i un muntatge ritmat en consonància amb ella – per tal d'enfortir la transmissió d'emocions a l'espectador, treballant el procés d'identificació entre aquest i el personatge central. De manera similar, en tot el cinema neorealista dirigit per Vittorio De Sica aquesta tendència al melodrama és ben clara, organitzant els diversos elements del re-

lat en funció de la generació d'emoció i de compassió. Qualsevol anàlisi atenta dels seus films destrueix el mite de l'improvisació neorealista: tots els detalls tenen una intencionada funció (melo)dramàtica, responen a una mesurada lògica interna.

Però l'exemple potser més revelador –per paradoxal– el tenim a *La terra trema* (1948), de Visconti, un documental en el qual es tendeix a la creació d'una atmosfera poètica, d'una bellesa estètica que anuncia la definitiva entrega del realitzador al terreny del melodrama pur, d'una manera molt similar a com, sis anys abans, amb *Ossessione*, el mateix Visconti havia preludiat la necessitat d'un cinema italià que no ignorés la realitat més punyent. ■